

ΕΛΕΝΗ ΠΑΠΑΖΟΓΛΟΥ και ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΛΑΚΑΣ

Επτά μυθικές «αλήθειες» για την τραγωδία: μικρός ερμηνευτικός οδηγός

Εισαγωγή

της Ελένης Παπάζογλου

Γιατί οι παραστάσεις αρχαίου δράματος μπορούν και σκανδαλίζουν τόσο πολύ; Πώς γίνεται και το θέατρο, αίφνης, καταφέρνει να προκαλεί τόσο παθιασμένες αντιδράσεις σε μια κοινωνία κατά τα άλλα και κατά γενική ομολογία μάλλον απαθή και ναρκωμένη; Η απάντηση δεν είναι εύκολη, καθώς συγκροτεί ένα φαινόμενο, που είναι ταυτόχρονα θεατρολογικό, ιστορικό, κοινωνιολογικό, ανθρωπολογικό, πολιτικό, πολιτισμικό – εντέλει ιδεολογικό. Είναι, βεβαίως, και ειδικότερα αρχαιογνωστικό: αφορά δηλαδή τον τρόπο που «ξέρουμε» και «μαθαίνουμε» το αρχαίο δράμα (αλλά και γενικότερα την αρχαιότητα). Συνεισφέροντας στον σχετικό προβληματισμό, θα ήθελα, από τη μεριά μου, να κωδικοποιήσω συνοπτικά τις συντεταγμένες αυτής της αρχαιογνωσίας, που ο δημοσιογραφικός λόγος (καθώς και η εκπαιδευτική διαδικασία)¹ καλλιεργεί και τις επιπτώσεις της τόσο στην παραγωγή όσο και στην πρόσληψη των παραστάσεων αρχαίου δράματος.

Πρόκειται για τις σταθερές και διαρκώς επαναλαμβανόμενες επικλήσεις επτά βασικών σημείων/αρχών:

1. Η τραγωδία είναι «τελετουργικό»/«τελεστικό» θέατρο.
2. Τα δραματικά πρόσωπα της τραγωδίας, πρόσωπα ενός τελετουργικού θεάτρου, δεν είναι «χαρακτήρες», δεν είναι ολοκληρωμένα, οργανικά συγκροτημένα, ψυχογραφημένα υποκείμενα/πρόσωπα – είναι «μορφές».
3. Τα τραγικά έργα, έργα ενός τελετουργικού θεάτρου στο οποίο δεν παίζουν ανθρωπίνου «εαυτοί» παρά μόνον «μορφές», είναι πάνω από όλα Λόγος, και δη υψηλός, με συνέπεια και υφολογική ομοιογένεια – λόγος «ποιητικός». Και η παράσταση είναι (και πρέπει κυρίως να είναι) η ευκαιρία που δίνουμε στον «Λόγο για να ακουστεί».
4. Ο χορός, κατεξοχήν τελετουργική σύμβαση (και τεκμήριο της τελετουργικής φύσης του αρχαίου δράματος), κατεξοχήν μη «υποκείμενο», είναι η φωνή και το απόλυτο έμβλημα της διαχρονικής και πανανθρώπινης συλλογικότητας: το *alter ego* του κοινού, ένας «ιδανικός θεατής» των όσων διαδραματίζονται – ή, ακόμη και το επί σκηνής φερέφωνο του ποιητή. Ως εκ τούτων, ο χορός είναι πάντοτε «σοφός».
5. Στην τραγωδία υπάρχει πάντοτε «κάθαρση» – και ξέρουμε ακριβώς τι είναι: κυρίως νοείται εντός του δράματος, ως κάθαρση, και δη ηθική κάθαρση, αιματηρών εγκλημάτων και δραστών, η οποία παράγει και παράγεται από την «τελείωση» και «τελικότητα» της τραγικής πράξης. Από αυτήν την «τελείωση» έπεται άμεσα και η κάθαρση (των συναισθημάτων) του θεατή – η οποία, με τη σειρά της, εξασφαλίζει τη σύμπτωση («τελετουργική») ανταπόκριση του κοινού. Άλλωστε:
6. Ο Αριστοτέλης (στον οποίο παραπέμπουμε για πολλά από τα παραπάνω και, κατ'εξοχήν, για την έννοια της «κάθαρσης») αποτελεί τον πλέον έγκυρο και οξυδερκή καθοδηγητή μας στην αναζήτηση της ουσίας του τραγικού. Και τέλος:
7. Ο Ευριπίδης αποτελεί την εξαίρεση σε όλους τους προηγούμενους κανόνες.

¹ Ο διαχρονικός ρόλος της εκπαίδευσης στην παραγωγή και διαίωνιση αρχαιογνωστικών στερεοτύπων γύρω από το αρχαίο δράμα είναι εξαιρετικά κρίσιμος, ωστόσο δεν έχει διερευνηθεί επαρκώς (στο θέμα αυτό εκπονεί τη διδακτορική του διατριβή στο Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ ο υποψήφιος διδάκτορας Ευθ. Καλτσούνας). Μια στοιχειώδη προσέγγιση στη διδασκαλία της τραγωδίας στη σημερινή μέση εκπαίδευση (όπου οι «μυθικές αλήθειες» είναι περίοπτες) αποπειράθηκα στο «Η διδασκαλία της τραγωδίας στη μέση εκπαίδευση: μερικά ηθικά διδάγματα», *Φιλολόγος*, τχ. 143 (2011), σ. 134-150.

Όσοι παρακολουθούν κάπως συστηματικά τις αρχαιογνωστικές σπουδές ξέρουν ότι, καθόλη τη διάρκεια του 20^{ού} αι., και δη στο γύρισμα του τρέχοντος, καμία από τις παραπάνω θέσεις δεν θεωρείται αυτονόητη – αντίθετα, όλες προκάλεσαν και συνεχίζουν να προκαλούν θυελλώδεις αντιπαραθέσεις, διχάζοντας την ερμηνευτική κοινότητα. Όμως, η τάση μας να θεωρούμε δεδομένες και εξόχως ουσιολογικές αυτές τις «μυθικές αλήθειες» έχει διαμορφώσει μian εντελώς δεσμευτική τυπολογία του τραγικού και μια σειρά αρχαιογνωστικών, θεατρικών, και, βεβαίως, ιδεολογικών κλισέ. Έτσι, η επίκληση του τελετουργικού φαίνεται να επιβάλλει ένα θέατρο, το οποίο θα πρέπει να εκτελείται σε «υψηλούς», ισχυρά φορμαρισμένους, αισθητικούς και υποκριτικούς κώδικες. Αυτό το θέατρο θεωρείται ότι βρίσκει τη μόνη «γνήσια», «αυθεντική» και «οικεία» παραστασιακή του φύση σε μεγάλα, μαζικά, υπαίθρια θέατρα, όπου επιδιώκεται μια ομόθυμη (παρά το μέγεθος) ανταπόκριση από τη μεριά του κοινού (η «μέθεξή»² του). Χώρος και λειτουργία συναρτώνται άμεσα με τη θεατρική εκφορά των δραματικών προσώπων: υποστηρίζεται ότι αποφεύγεται κάθε ίχνος ψυχολογικού «ρεαλισμού» στην απόδοσή τους· ωστόσο, στην πράξη, αυτό που κυρίως αποφεύγεται δεν είναι τόσο ο «ρεαλισμός», όσο η ηθική αποκαθήλωση του ηρωικού³ – και αυτό κυρίως μεταφράζεται σε «μορφές» μετωρισμένες ανάμεσα στο θνητό και το αθάνατο, το αληθοφανές και το ποιητικό, σε πρόσωπα μετουσιωμένα, εξιδανικευμένα, «μεγαλειώδη» παρά τη φρίκη, εν τέλει «ακέραια» και «ηρωικά» όπως και να 'χει. Αντιστοίχως ακέραιη εμφανίζεται, συνήθως, και η σωματικότητά τους: κατά κανόνα, οι ρόλοι παίζονται με εξαιρετικά συγκρατημένη κινησιολογία, ενώ στις περιπτώσεις που το παράστημά τους ξεστρατίζει, το κάνει με εμφανώς χορογραφημένη επιτήδευση.

Τα παραπάνω έχουν άμεση επίπτωση στον τρόπο που ερμηνεύουμε τη βία και την ακρότητα των πράξεων των τραγικών ηρώων: όχι ως κατάχρηση των ανθρωπίνων ορίων αλλά ως υπέρβασή τους, ως μια μετουσιωμένη και εν τέλει πάντοτε δικαιωμένη (διότι, βεβαίως, εμφανίζεται ως «ιεροπρακτική»/«τελεστική») παραβατικότητα. Όλα αυτά επιβάλλουν (και με τη σειρά τους, εξυπηρετούνται από) το ύφος της μετάφρασης: ο τραγικός λόγος φαίνεται να είναι, όπως ο λόγος της «υψηλής» ποίησης, λόγος «αντικειμενικός», χωρίς πραγματικό υποκείμενο, και, παράλληλα, ομοιογενής, χωρίς εσωτερικές υφολογικές διακυμάνσεις, αιφνιδιασμούς και αντιφάσεις. Επιπλέον, είναι ένας λόγος που (με την εξαίρεση της οικείας μας «τραγικής ειρωνείας») δεν υπονομεύεται ποτέ από την παράστασή του. Δεν ουρλιάζει, δεν παραληρεί – πάνω από όλα: στοχάζεται. Δεν κρύβει, δεν προδίδει, ούτε υπαινίσσεται, δεν ηττάται ποτέ από τη σπασμωδικότητα και την ασυνταξία – αποφαίνεται. Οι χοροί μας σπανίως τραγουδούν και χορεύουν, κυρίως απαγγέλλουν (ατομικά ή ομαδικά, δεν έχει σημασία), γιατί μόνον έτσι μπορεί να διατυπωθεί και να διασωθεί σκηνικά η σοφία των λόγων τους – ασχέτως αν το περιεχόμενο των τραγικών ωδών συχνά δεν είναι πραγματικά σοφό ή ρηξικέλευθο σε σχέση με τις επώδυνες, αδιέξοδες, κρίσεις που μαστίζουν τα επεισόδια. Το αίτημα της συλλογικής «μέθεξης» χρειάζεται έργα και πάθη που οδηγούν στη λύση των κρίσεων και όχι στην ανάδειξη των αδιεξόδων: σε εξόδους που διαφωτίζουν αντί να συσκοτίζουν, σε πάθη που καταλήγουν με τον έναν ή τον άλλο τρόπο «καθαρμένα». Όσο για την «κάθαρση» καθεαυτήν, είμαστε τόσο εκ των προτέρων βέβαιοι

² «Ένα πλατύ κοινό που διψά όχι το 'ξένισμα' αλλά τη μέθεξη», Β. Αγγελικόπουλος, «Υποβολείο», *Καθημερινή*, 28 Σεπτεμβρίου 2008. Είναι αλήθεια ότι ο Β. Αγγελικόπουλος αναφέρεται στις παραστάσεις της Επίδαυρου, διακρίνοντάς τες από παραστάσεις που δίνονται σε άλλους, «εναλλακτικούς», περισσότερο ελιτίστικους και πιο πειραματικούς, θεατρικούς χώρους. Η Επίδαυρος φαίνεται, πράγματι, να αναγνωρίζεται ως ειδικό και ιδιαίτερο «παράδειγμα» (άλλωστε μόνον στην Επίδαυρο εκρήγνυνται εκκωφαντικά τα σκάνδαλα – αλλού, είτε δεν πυροδοτούνται καθόλου είτε απλώς σιγοκαίνε). Ωστόσο συγχρόνως, η Επίδαυρος αποτελεί και παραδειγματικό πεδίο άσκησης για την πρόσληψη του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα χάρη στην (κυριολεκτική) καθιέρωσή της ως υποδειγματικού χώρου παράστασής του. Οι αιτίες και οι επιπτώσεις αυτής της ιδιαιτερότητας αξίζει να διερευνηθούν και να διατυπωθούν εκτενέστερα από ό,τι το παρόν κείμενο επιτρέπει. Από την άλλη μεριά, οι μυθικές «αλήθειες» φαίνεται να διατηρούν, σε μεγάλο βαθμό, την ισχύ τους και στις περισσότερες «εναλλακτικές» παραστάσεις αρχαίου δράματος.

³ Γι' αυτό και οι καταγγελίες αφορούν, εξίσου και «λεκιασμένους» ήρωες, που εκφέρονται με «αντι-ρεαλιστικούς» υποκριτικούς κώδικες, ενώ η «ρεαλιστική» (χαρακτηρολογική/ψυχογραφική) προοπτική δεν φαίνεται να ενοχλεί όταν εξυπηρετεί το ηρωικό ανάστημα/ήθος.

ότι υπάρχει, ώστε όταν λείπει από την παράσταση, ψέγουμε τον σκηνοθέτη που δεν την είδε. Διότι βεβαίως την έχει δει πριν από αυτόν και γι' αυτόν ο Αριστοτέλης.

Κάθε χρόνο, ξανά και ξανά, στις περισσότερες πρόβες, παραστάσεις, συνεντεύξεις και κριτικές, κάποιες ή όλες από τις παραπάνω «μυθικές αλήθειες» ανακυκλώνονται συστηματικά. Το αποτέλεσμα είναι παραστάσεις που, στην πλειονότητά τους, λίγο διαφέρουν μεταξύ τους ως προς την ερμηνευτική οπτική τους πάνω στα έργα, τις πράξεις και τα πρόσωπα. Τι είναι λοιπόν αυτό που κάνει θεατές και δημιουργούς να μην πλήττουν; Κατά τη γνώμη μου, το ότι η λεγόμενη «αναβίωση» του αρχαίου δράματος στην Ελλάδα έχει την εξής παγκόσμια πρωτοτυπία: καθιέρωσε, σε μια μεταβιομηχανική κοινωνία και εποχή, ένα καινούργιο, απρόσμενο είδος «τελετουργικού θεάτρου». Και μάλιστα στην πλέον στερεοτυπική εκδοχή του: ενός θεάτρου που βασίζεται, ακριβώς, στην επανάληψη του οικείου, την επαναβεβαίωση του υποτιθέμενου «άχρονου», καθώς έτσι νοείται το «κλασικό» – και όχι ως αυτό που, ακριβώς, επιδέχεται διαρκώς καινούργιες ερμηνείες. Ενόσ θεάτρου που στοχεύει στη συνεκτική ανταπόκριση ενός εξαιρετικά μαζικού και ανομοιογενούς κοινού (θεατρόφιλων και μη) και, χάρη στην τελεστική του δύναμη, διεκδικεί τον (πρόσκαιρο, έστω) μετασχηματισμό αυτού του κοινού σε «κοινότητα» (και δη «αταξική»)⁴. Δεν μπορεί παρά να είναι ένα θέατρο ηρωοκεντρικού «θαυμασμού» και, ως προς τούτο, βαθύτατα «κλασικιστικό», το οποίο διεκδικεί λιγότερο τον προβληματισμό των θεατών του και περισσότερο το δέος τους: ένα δέος σχεδόν θρησκευτικό το οποίο, κατά κάποιον τρόπο, κατευθύνεται προς τον ήρωα, ακριβώς επειδή δεν μπορεί να κατευθυνθεί προς τους θεούς του. Διότι, στην ουσία, αυτό το θέατρο απαιτεί μια καθησυχαστική, θρησκευτικού τύπου κανονικότητα, αυτήν με την οποία το «Ω γλυκύ μου έαρ» ψάλλεται, στις ίδιες περίπου νότες εδώ και αιώνες, πάντοτε πριν από το «Χριστός Ανέστη». Κάθε χρόνο, στα σούρουπα του καλοκαιριού, διαπιστώνουμε όσα ήδη «ξέρουμε» για τους ήρωες και τα πάθη τους, διαπιστώνουμε ότι πράγματι «ξέρουμε» την τραγωδία. Απαιτούμε τη συνέχεια – αφινδιαζόμαστε και αγανακτούμε με τη ρήξη. Η τραγωδία (και μαζί η αρχαιότητα) δεν μπορεί και δεν πρέπει να μας αιφνιδιάσει ποτέ. Κυρίως: δεν επιτρέπεται να μας ξενίσει. Διότι, τότε, μας βγάζει εκτός του νεοελληνικού μας εαυτού.

Στο πλαίσιο των αρχαιογνωστικών σπουδών, παραμένουν επίμαχα και εξαιρετικά αμφιλεγόμενα επτά βασικά ζητήματα της ερμηνείας της τραγωδίας: η σχέση του τραγικού θεάτρου με την τελετουργία· η φύση των δραματικών προσώπων· η λειτουργία της τραγικής γλώσσας· ο ρόλος του χορού· η έννοια της καθάρσεως· τα περιθώρια αξιοποίησης της αριστοτελικής *Ποιητικής*· και η εικόνα του Ευριπίδη ως «εξαίρεσης» σε κάθε τραγικό κανόνα. Θεωρήσαμε σκόπιμο σ' αυτόν τον μικρό οδηγό να καταγραφούν κατευθύνσεις της σύγχρονης έρευνας της τραγωδίας, οι οποίες επανεξετάζουν ή και αναθεωρούν μυθικές «αλήθειες» γι' αυτά τα επτά ζητήματα. Η αξία τέτοιων σύγχρονων ερμηνευτικών προτάσεων έγκειται στο γεγονός ότι διερευνούν, επιπλέον, τα ίδια τα ερωτήματα που θέτουμε, την υφή και την ορθότητά τους, τις βάσεις, τις παραμέτρους, τους στόχους, την εμβέλειά τους: διαφαίνεται συχνά ότι κάθε ερμηνεία προβάλλει στο πεδίο τούς δικούς της όρους και τα δικά της όρια – και ότι, επομένως, κάθε ερμηνεία είναι σημαντικό να έχει συνείδηση των όρων και των ορίων του κύρους της. Σε κάθε περίπτωση, είναι κρίσιμο να λαμβάνουμε υπόψη ότι η μελέτη του τραγικού θεάτρου είναι αναγκαστικά «ανάπηρη»: πέρα από τα κείμενα καθεαυτά

⁴ Πρβλ.: «Η Επίδουρος είναι φυσιολογικό να προγκάρει θεάματα γιατί δεν μπορεί να δεχθεί οτιδήποτε. Το κοινό της είναι μαζικό και αδιαφοροποίητο ταξικά». Συζήτηση του Γιώργου Λιάνη με τον Κώστα Γεωργουσόπουλο και τον Γιάννη Βαβέρη, με γενικό τίτλο: «Το θέατρο αμύνθηκε απέναντι στην τηλεόραση. Οι δύο κριτικοί συζητούν για το ελληνικό θέατρο τότε και τώρα και σχολιάζουν τις μάχες της Επιδάου», *Τα Νέα*, 8-9 Αυγούστου 2009, σ. 20-21.

(ο αριθμός των οποίων, εξάλλου, είναι εξαιρετικά περιορισμένος), δεν έχουμε επαρκή τεκμήρια για να διερευνήσουμε τις δύο άλλες παραμέτρους, που η θεατρολογική θεωρία έχει σωστά αναγάγει ως εξίσου ή και ακόμη περισσότερο καταλυτικές στη διαμόρφωση του θεατρικού φαινομένου: την *παράσταση* και το *κοινό* (ή και το εκάστοτε κοινό/τα κοινά) της.

Οι παραπομπές μας δεν είναι εξαντλητικές, αλλά παραμένουν ενδεικτικές· εστιάζονται, κατά κύριο λόγο, σε δημοσιεύσεις από τη δεκαετία του 1980 και εξής· και εκμεταλλεύονται, κατά το δυνατόν, την ελληνόγλωσση βιβλιογραφία.

1. Τραγωδία και τελετουργικό θέατρο

Η διαμάχη για την τελετουργική ή μη φύση του τραγικού θεάτρου άνοιξε στο γύρισμα του προηγούμενου αιώνα με τους «ριτουαλιστές» (ritualists) της Σχολής του Καίμπριτζ,⁵ οι οποίοι διερεύνησαν τις τελετουργικές απαρχές της αθηναϊκής τραγωδίας και τα ίχνη που, κατά την άποψή τους, άφησαν στις μορφές της πλοκής και στις αρχαίες παραστάσεις σωζόμενων έργων. Οι «ριτουαλιστές» έμελλε να ασκήσουν μικρή επίδραση στις αρχαιογνωστικές σπουδές, αλλά μεγάλη στη θεατρική avant-garde του 20ού αι., που διψούσε για την επαναδιατύπωση του τελετουργικού στη σύγχρονη θεατρική εμπειρία.⁶ Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι και αυτή η σχολή δεν εγκαταλείπει, τελικά, τη διάκριση μεταξύ τελετουργικού και τραγικού θεάτρου. Στο μεγαλύτερο μέρος του 20ού αι. η πλειονότητα των μελετητών τείνει να αποδέχεται μόνον τη *δραματική χρήση* ή και *κατάχρηση* του τελετουργικού: όταν, δηλαδή, η πλοκή το απαιτεί, η τραγική δράση μπορεί να *αναπαριστά* τελετές, συνήθως «διαφθείροντας» ή «παραχαράσσοντας» το τυπικό τους, αλλά, ακριβώς γι' αυτό, η τραγική παράσταση *καθεαυτήν* δεν είναι, ούτε μπορεί να είναι, «ιερή τελετή».⁷

Συχνά (κυρίως παλαιότερα) η αντι-τελετουργική οπτική συναρτήθηκε με έναν ελληνοκεντρικό ουμανισμό, που θεωρούσε το τραγικό θέατρο ως ένα «υψηλό»

⁵ Ιδιαίτερα τον G. Murray. Βλ. W. Burkert, *Ελληνική μυθολογία και τελετουργία. Δομή και ιστορία*, μτφ. Η. Ανδρεάδη, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1993, σ. 69-75· S. Goldhill, «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο: P. Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία από το Πανεπιστήμιο του Καίμπριτζ*, μτφ. Α. Ρόζη και Κ. Βαλάκας, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2007, σ. 494-496.

⁶ Βλ. C. Innes, *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde*, CUP, Καίμπριτζ 1981· J. S. Peters, «Jane Harrison and the Savage Dionysus: Archaeological Voyages, Ritual Origins, Anthropology, and the Modern Theatre», *Modern Drama*, τμ. 51, τχ. 1 (2008), σ. 1-41.

⁷ Βλ. τις αναλύσεις του *Οιδίποδα Τυράννου*, της *Ορέστειας* και του *Φιλοκτήτη* στο J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία στην αρχαία Ελλάδα*, τόμ. Α', μτφ. Στ. Γεωργούδη, Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1988 [1974, γαλλ. πρωτ. 1972], σ. 117-154, σ. 155-182 και σ. 183-211, αντίστοιχα· H. Foley, *Ritual Irony. Poetry and Sacrifice in Euripides*, Cornell UP, Ithaca και Λονδίνο 1985· και τις μελέτες του R. Seaford: «Dionysiac Drama and the Dionysiac Mysteries», *CQ*, τχ. 31 (1981), σ. 252-275· «The Destruction of Limits in Sophocles' *Electra*», *CQ*, τχ. 35 (1985), σ. 315-23· «The Tragic Wedding», *JHS*, τχ. 107 (1987), σ. 106-130· «Homeric and Tragic Sacrifice», *TAPA*, τχ. 199 (1989), σ. 87-95· *Ανταπόδοση και τελετουργία. Ο Όμηρος και η τραγωδία στην αναπτυσσόμενη πόλη-κράτος*, μτφ. Β. Λιαπής, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2003.

αισθητικό γεγονός, και ως τέτοιο ριζικά απομακρυσμένο από πάσης φύσεως τελετουργικά δρώμενα. Όπως φαίνεται λ.χ. στις μελέτες του H. D. F. Kitto και της J. de Romilly, τέτοιες ερμηνείες –που αποδίδουν στην τραγωδία μια διάσταση εκλεκτικισμού– εντοπίζουν το κέντρο βάρους του «τραγικού» στην αντιπαλότητα θεών και θνητών και το επενδύουν με μια ιδεαλιστικής τάξεως ένταση μεταξύ «ελευθερίας» και «αναγκαιότητας», «βούλησης» και «μοίρας».⁸ Από τη δεκαετία του '70 και μετά, ο J.-P. Vernant μετατοπίζει αποφασιστικά τον άξονα μακριά από το «αισθητικό» και το «κλασικό», αλλά και από το «τελετουργικό» στοιχείο του αθηναϊκού θεάτρου, εισάγοντας μια ρωμαλέα πολιτική και, ταυτοχρόνως, ιστορική οπτική⁹ και πείθει σημαντικό μέρος των μελετητών.¹⁰ Οι J.-P. Vernant και P. Vidal-Naquet εξέτασαν σταδιακά το τραγικό κείμενο ως ένα είδος τέχνης το οποίο κινείται διαρκώς ανάμεσα στον φαντασιακό μύθο και την ιστορική πραγματικότητα, εστιάζοντας στο ανθρώπινο επίπεδο και φέρνοντας το κοινό του αντιμέτωπο με τις κρίσεις και τα αδιέξοδα που προκύπτουν από τη σύγκρουση ανάμεσα στις αρχαϊκές, αριστοκρατικές αξίες του μύθου και στις επιταγές και τις αντιφάσεις της σύγχρονης δημοκρατικής πραγματικότητας της πόλεως.

Πολιτικές, ανθρωπολογικές και κοινωνιολογικές κατευθύνσεις, αν και με διαφορετικές αφετηρίες και συμπεράσματα από τους Vernant και Vidal-Naquet, έχουν και οι προσεγγίσεις των W. Burkert, R. Girard και R. Seaford:¹¹ γι' αυτούς τους μελετητές προέχει ότι η πόλη-κράτος προσπαθούσε «να αντιμετωπίσει τα δικά της επικίνδυνα φαινόμενα αστάθειας και να τα ελέγξει με την τελετουργική οργάνωση της σκηνικής παρουσίας», προβάλλοντας «ξανά και ξανά επί σκηνής τέτοιου είδους

⁸ H. D. F. Kitto, *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Α. Ζενάκος, Παπαδήμας, Αθήνα 1968 [αγγλ. πρωτ. 1936]· μελέτες της J. de Romilly: *Ο χρόνος στην αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Χ. Μαρσέλλος και Σ. Λουμάνη, Το Άστυ, Αθήνα 2001 [γαλλ. πρωτ. 1968]· *Η αρχαία ελληνική τραγωδία*, μτφ. Ε. Δαμιανού-Χαραλαμποπούλου, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1976 [γαλλ. πρωτ. 1970]· *Η νεοτερικότητα του Ευριπίδη*, μτφ. Α. Στασινοπούλου-Σκιαδά, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997 [γαλλ. πρωτ. 1986].

⁹ Βλ. ενδεικτικά: J.-P. Vernant, «Η ιστορική στιγμή της τραγωδίας στην Ελλάδα: μερικές κοινωνικές και ψυχολογικές συνθήκες», και «Ο θεός της τραγικής φαντασίωσης», στο: Vernant και Vidal-Naquet, *Μύθος και τραγωδία*, τόμ. Α', σ. 17-22, και τ. Β', σ. 23-32, αντίστοιχα (πρβλ. τις αναλύσεις με αυτοβιογραφικά στοιχεία στο: J.-P. Vernant, *Ανάμεσα στον μύθο και την πολιτική*, μτφ. Μ. Ι. Γιόση, Σμίλη, Αθήνα 2003, σ. 305-550)· S. Goldhill, «Η γλώσσα της τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία» και «Σύγχρονες κριτικές προσεγγίσεις της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 203-205 και σ. 498-502, αντίστοιχα. Για την M. Leonard, *Η Αθήνα στο Παρίσι. Η αρχαία Ελλάδα και το πολιτικό στη σκέψη της μεταπολεμικής Γαλλίας*, μτφ. Ελ. Βιδάλη, Πάπυρος, Αθήνα 2008, η πολιτική έμφαση είναι άμεσα συναρτημένη με τις πολιτικές αναζητήσεις του Μάη του '68 και, ταυτόχρονα, την αριστερή διεκδίκηση των (μέχρι τότε μάλλον συντηρητικής ιδεολογίας) κλασικών σπουδών.

¹⁰ Βλ. και Ch. Meier, *Η πολιτική τέχνη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, μτφ. Φ. Μανακίδου, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1997· Ch. B. R. Pelling, (επιμ.), *Greek Tragedy and the Historian*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1997· P. Cartledge, «Θεατρικά έργα με βάθος: το θέατρο ως διαδικασία στη ζωή», στο: Easterling (επιμ.), *Οδηγός για την αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 3-52.

¹¹ Οι Burkert και Girard εστιάζουν στις αποτροπαϊκές λειτουργίες της αθηναϊκής μυθολογικής τραγωδίας, σε σύνδεση με τη δυσνόητη θεωρία της κάθαρσης του Αριστοτέλη ή με τον Nietzsche: W. Burkert, «Greek Tragedy and Sacrificial Ritual», *GRBS*, τχ. 7 (1966), σ. 87-121· R. Girard, *Το εξίλαστήριο θύμα. Η βία και το ιερό*, μτφ. Κ. Παπαγιώργης, Εξάντας, Αθήνα 1991 [γαλλ. πρωτ. 1972]. Ο Seaford (βλ. παραπομπές στην υποσημ. 7) είναι πιο «πολιτικός».

τραγικές αφηγήσεις, με θέμα τη βία, τη διασάλευση της τάξης και την υπέρβαση ορίων, σε μια πολιτική εορτή και ενώπιον όλων των πολιτών».¹² Υπογραμμίζοντας τον «αποδιοπομπαίο» χαρακτήρα των τραγικών ηρώων (Girard) ή τη βαθιά «ετερότητα» που εκπροσωπούσε το αριστοκρατικό τους ήθος στο πλαίσιο της δημοκρατικής ιδεολογίας (Seaford), οι μελετητές αυτού του ρεύματος ανιχνεύουν στο τραγικό θέατρο μια διαδικασία η οποία διερευνά, επαναπροσδιορίζει και ενισχύει τη συνοχή της δημοκρατικής πόλης-κράτους.

Στο γύρισμα του τρέχοντος αιώνα, η τελετουργική οπτική επανακάμπτει, στο πλαίσιο του νέου ιστορικισμού: η στροφή δεν σχετίζεται τόσο με νέα δεδομένα ή νέα επιχειρήματα – αλλά με την αναδιάταξη των ήδη υπαρχόντων σε νέες ιεραρχίες. Έτσι, προτάσσοντας παραμέτρους, όπως την τελετουργική καταγωγή του δράματος, το θρησκευτικό πλαίσιο των θεατρικών παραστάσεων, την τελετουργική λειτουργία –που, σύμφωνα με αυτήν την οπτική, διασώζει επί σκηνής ο τραγικός χορός– και την πληθωρική χρήση τελετουργικών δρωμένων και προτύπων στα τραγικά έργα, μια νεοτελετουργική σχολή επαναφέρει το κέντρο βάρους του τραγικού θεάτρου στη *θεολογία*:¹³ οι πολιτικές διερευνήσεις και ο αναστοχασμός που προέταξε ο Vernant για τις αντιφάσεις και τα αδιέξοδα της κλασικής Αθήνας δίνουν τη θέση τους εδώ σε κυρίως θρησκευτικές αναζητήσεις, που καταλήγουν στην επαναβεβαίωση και ισχυροποίηση της θρησκείας της *πόλεως*. Έτσι, η τραγική δράση εμφανίζεται ως διαδικασία που παρέχει (και στοχεύει στο να παράσχει) καθησυχαστικές «*απαντήσεις*» στην κοινότητα: σε αυτήν τη λογική, η συντριβή των ηρώων και το χάος της πραγματικότητάς τους αναδεικνύει, ακριβώς, την παντοδυναμία των θεών και, έτσι, επαναβεβαιώνει τη θεική τάξη. Η τραγωδία φαίνεται να συνιστά περισσότερο ένα διδακτικό θρησκευτικό θέατρο, που αποκλειστικά προϋποθέτει, δοξολογεί, διεκδικεί και *εξασφαλίζει* τη συνοχή της κοινότητας, παρά ένα θέατρο που «προπαγανδίζει» αλλά και, συγχρόνως, καταγγέλλει, προβληματίζεται, διχάζεται και διχάζει.¹⁴

Η νεοριτουαλιστική οπτική προκάλεσε αμέσως ενστάσεις¹⁵ – αλλά αυτή τη στιγμή, ως προς το πλήθος των δημοσιεύσεων τουλάχιστον, φαίνεται να είναι αρκετά

¹² Goldhill, «Σύγχρονες προσεγγίσεις», σ. 497.

¹³ Βασικό βιβλίο αναφοράς είναι η μελέτη της Ch. Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lexington Books, Οξφόρδη 2003 (όπου και η ιδέα των καθησυχαστικών «απαντήσεων», σ. 22 και σποράδην). Το άρθρο της «Αθηναϊκή θρησκεία και αρχαία ελληνική τραγωδία», μτφ. Α. Καβουλάκη, στο: Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία. Θεωρία και πράξη*, Gutenberg, Αθήνα 2008, σ. 117-148, αποτελεί σύνοψη των βασικών της θέσεων.

¹⁴ Έτσι, λ.χ., κατά τη Sourvinou-Inwood (*Tragedy and Religion*, σ. 353-4), στις *Τρωάδες* καλούμαστε να δούμε ένα έργο, στο οποίο οι θεοί επιβάλλουν, τελικά, τη θεική τάξη, τιμωρώντας όχι μόνο τους Έλληνες αλλά και τους Τρώες για την *ύβριν* τους: η έμφαση αυτή, όπως είναι φυσικό, απαιτεί από τους θεατές να σταθούν κριτικά-αποστασιοποιημένα απέναντι στην οδύνη, στην ενοχή και στη βλασφημία της Εκάβης.

¹⁵ Τον όρο «νεοριτουαλισμός» εισήγαγε ο R. Friedrich, «Dionysos Among the Dons: the New Ritualism in Richard Seaford's Commentary on the *Bacchae*», *Arion*, τχ. 7 (2000), σ. 57-72, ο οποίος αντιδρά στο σχετικό ρεύμα, όπως και ο S. Scullion στα «Nothing to Do with Dionysus': Tragedy Misconceived as Ritual», *CQ*, τμ.

ισχυρή.¹⁶ Για κάποιους μελετητές, κάθε μη τελετουργική γραμμή, η οποία αναδεικνύει με τον ένα (αισθητικό) ή τον άλλο (πολιτικό) τρόπο τη μοναδικότητα του τραγικού φαινομένου, εμφανίζεται τώρα ύποπτη «ελληνοκεντρισμού».¹⁷ Όμως, σε μεγάλο βαθμό, οι σχετικές προσεγγίσεις εστιάζουν εμφανώς στο ζήτημα της καταγωγής και, άλλοτε ρητά άλλοτε όχι, συγχέουν τη διαχρονική με τη συγχρονική διάσταση του ζητήματος. Όταν τα δύο κρατιούνται στην απόσταση που τους πρέπει, η διάκριση μεταξύ τελετής και δράματος, καταγωγής και ουσίας, φαίνεται να επανεγγράφεται εκ νέου και εντός της ιστορικιστικής προοπτικής.¹⁸

Παρόλη την πληθωρικότητά της, η συζήτηση, όπως αναπτύχθηκε στο πλαίσιο των αρχαιογνωστικών σπουδών, δεν μοιάζει να λαμβάνει υπόψη μian εξίσου ταραχώδη συζήτηση, που διεξάγεται στο πλαίσιο της κοινωνικής ανθρωπολογίας για τον ορισμό του τελετουργικού καθεαυτόν: οι ανθρωπολόγοι διαφωνούν ως προς τον βαθμό στον οποίο το τελετουργικό εξαρτάται ή δεν εξαρτάται από τη λατρεία, από την εξασφάλιση της κοινωνικής συναίνεσης, από τις αρχές της αυστηρής επανάληψης ή, ως προς τη σχέση του τελετουργικού με την εκδραμάτιση, με την εκτόνωση ή με την αποφυγή των κοινωνικών κρίσεων κλπ.¹⁹ Κατά τον ορισμό του S.-J. Tambiah, το τελετουργικό διευρύνεται πέρα από τα όρια της λατρείας, ώστε να ταυτίζεται με κάθε «πολιτισμικά κατασκευασμένο σύστημα συμβολικής επικοινωνίας».²⁰ Ο ευρύτερος ορισμός περιπλέκει ακόμη περισσότερο τα πράγματα: για παράδειγμα, μας οδηγεί στο να αναγνωρίσουμε τον «τελετουργικό» χαρακτήρα διαφορετικών ειδών κοινωνικών εκδηλώσεων και θεατρικών εμπειριών σε διαφορετικές ιστορικές περιόδους. Αυτό σημαίνει ότι αμβλύνονται τόσο τα ειδοποιά χαρακτηριστικά του θρησκευτικού τελετουργικού, όσο και η ειδοποιός επίπτωσή του στον προσδιορισμό της φύσης και της λειτουργίας του αρχαίου δράματος.

52, τχ. 1 (2002), σ. 102-137, και «Tragedy and Religion: The Problem of Origin», στο: J. Gregory (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Blackwell, Λονδίνο 2005, σ. 23-37. Στο νεότεριστικό (αλλά εξαιρετικά άνισο και ιδιαίτερος αδύναμο στην πραγμάτευση του τραγικού θεάτρου) βιβλίο του θεατρολόγου E. Rozik, *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*, Iowa UP, Iowa 2002, αμφισβητείται ακόμη και αυτή η τελετουργική καταγωγή του δράματος (στην αρχαία Ελλάδα αλλά και αλλού). Οι δύο πρόσφατες ελληνικές εκδόσεις που πραγματεύονται το ζήτημα της σχέσης τραγωδίας και τελετουργικού περιορίζονται σε στοιχειώδη παλαιότερη βιβλιογραφία και παρακάμπτουν τον ερευνητικό διάλογο των τελευταίων δεκαετιών στο σύνολό του: I. Βιβιλάκης, *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αρμός, Αθήνα 2004 και του ίδιου (επιμ.), *Θρησκεία και θέατρο στην Ελλάδα*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2005.

¹⁶ Ξεχωρίζει το πρόσφατο συλλογικό και «προγραμματικό» E. Csapo και M. Miller (επιμ.), *The Origins of Drama in Ancient Greece and Beyond*, CUP, Καίμπριτζ 2007.

¹⁷ Βλ. Csapo και Miller (επιμ.), *Origins of Drama*, σ. 1-2.

¹⁸ Βλ. χαρακτηριστικά το άρθρο του R. Seaford, «From Ritual to Drama», στο: Csapo και Miller (επιμ.), *Origins of Drama*, σ. 379-401, παρόλο, μάλιστα, που εμφανίζεται ως κατακλείδα του τόμου.

¹⁹ Βλ. ενδεικτικά την επισκόπηση της C. Bell, *Ritual. Perspectives and Dimensions*, OUP, Νέα Υόρκη και Οξφόρδη 1997, σ. 1-22. Πολύ χρήσιμο, αν και ελάχιστα αξιοποιημένο από τις αρχαιογνωστικές σπουδές, παραμένει το κλασικό βιβλίο του V. Turner, *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, Νέα Υόρκη 1982.

²⁰ *Culture, Thought and Social Action. An Anthropological Perspective*, Harvard UP, Καίμπριτζ Μασσ. 1985, σ. 128, όπως παρατίθεται στο «Nothing to Do With Dionysos», σ. 130.

2. Η φύση του δραματικού προσώπου

Μέχρι και τη δεκαετία του '70, η θέση ότι στην αρχαία ελληνική τραγωδία το τραγικό πρόσωπο δεν είναι ψυχολογικό και εξατομικευμένο είχε αναχθεί σε «ορθοδοξία».²¹ Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αι. αιώνα, όμως, το ζήτημα πυροδότησε μια ζωνρή *querelle*.

Οι αντιψυχολογικές προσεγγίσεις κατηγοριοποιούνται γύρω από δύο βασικές γραμμές: η πρώτη επικαλείται τις συμβάσεις (τη μάσκα, τον κανόνα των τριών ανδρών υποκριτών, τον σκηνικό και τον δραματικό χώρο, και πάνω από όλα τις αυστηρές φόρμες της γλώσσας, τη φύση του δραματικού υποκειμένου ως «γλωσσικής κατασκευής»), για να εξηγήσει ότι αυτές αποκλείουν την αναπαράσταση προσώπων με το ψυχολογικό «βάθος», την εσωτερικότητα και την αυτονομία (τους «εαυτούς»), που ξέρουμε από το σύγχρονο θέατρο (ή από τη «ζωή»). Πρόκειται στην ουσία για μια σθεναρή αναδιατύπωση της παλαιότερης «ορθόδοξης» γραμμής, ενάντια σε μια ψυχολογική προσέγγιση που, την ίδια εποχή, είχε αρχίσει να επανακάμπτει, και στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια.²² Η δεύτερη αντιψυχολογική προσέγγιση επισημαίνει ότι η αντίληψη περί ανθρώπινου υποκειμένου, τόσο στο πλαίσιο του τραγικού θεάτρου όσο και στο ευρύτερο πλαίσιο της αρχαίας σκέψης, δεν ξέρει ούτε αναγνωρίζει τη σύνθετη, εσωτερική πραγματικότητα του «εαυτού», όπως αυτός καλλιεργήθηκε τους δύο-τρεις τελευταίους αιώνες στη δυτική σκέψη: η γραμμή αυτή καλλιεργήθηκε κυρίως από τη γαλλική ανθρωπολογική σχολή.²³ Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αυτή η οπτική δεν αμφισβητεί στην ουσία τον «ρεαλισμό» των δραματικών προσώπων, καθώς συναρτά και εναρμονίζει τη μη-εσωτερική, μη-αυτόνομη φύση τους, όχι τόσο με τις συμβάσεις του είδους ή την «κατασκευασμένη» λογοτεχνική τους οντότητα, όσο με την αντίληψη περί του ανθρώπινου υποκειμένου και της ανθρώπινης βούλησης, που κυριαρχούσε και στην «πραγματική» ζωή.²⁴

²¹ Ξεκινώντας από τον Tycho von Wilamowitz-Moellendorff, *Die dramatische Technik des Sophokles*, Philologische Untersuchungen, 22, Βερολίνο, 1917 (πρβλ. H. Lloyd-Jones, «T. von Wilamowitz-Moellendorff on the Dramatic Technique of Sophocles», *CQ* ν.σ., τμ. 22, τχ. 2 (1972), σ. 214-228) — και κυρίως χάρη στο κλασικό βιβλίο του J. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*, Chatto & Windus, Λονδίνο 1962, που ώθησε στο περιθώριο το εξελικτικό μοντέλο του B. Snell, *Η ανακάλυψη του πνεύματος*, μτφ. Δ. Ιακώβ, MIET, Αθήνα 1981 [γερμ. πρωτ. 1975: βελτ. εκδ. του 1948], ο οποίος διαπίστωνε τη σταδιακή κατάκτηση της αυτονομίας του υποκειμένου από τον Όμηρο και, διαμέσου της λυρικής ποίησης, ως την «ώριμη» τραγωδία του τέλους του 5ου αι.

²² Βλ. την κριτική απάντηση του J. Gould, «Dramatic Character and Human Intelligibility in Greek Tragedy», *PCPS* ν.σ., τχ. 24 (1978), σ. 43-67 (όπου η έμφαση στη «γλωσσική κατασκευή») στα άρθρα της P. E. Easterling, «Presentation of Character in Aeschylus», *G&R*, τχ. 20 (1973), σ. 3-19, και «Character in Sophocles», *G&R*, τχ. 24 (1977), σ. 121-9.

²³ Συμβαδίζοντας με τις αρχές του (επίσης γαλλογενούς) κλάδου της ιστορικής ψυχολογίας των I. Meyerson και M. Mauss: βλ. ενδεικτικά, J. P. Vernant, «Εισαγωγή», στο συλλογικό *Ο Έλληνας άνθρωπος*, μτφ. X. Τασάκος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996.

²⁴ Την ίδια τάση εκπροσωπεί και ο C. Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy. The Self in Dialogue*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1996.

Από τη δεκαετία του '80, οι «ψυχολογικές» προσεγγίσεις, όπως οι θέσεις της P. E. Easterling,²⁵ επανέρχονται στο προσκήνιο, χρησιμοποιώντας μια μεθοδολογία που τις διακρίνει από τις άλλες, σύγχρονές τους, τάσεις: συστηματικές και διεξοδικές αναγνώσεις συγκεκριμένων έργων, προσώπων, ποιητών, αντί για θεωρητικά σχήματα διατυπωμένα *in abstracto*.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, τις τελευταίες δεκαετίες και παράλληλα με όλα τα παραπάνω, στο πλαίσιο της κοινωνιολογίας, της φιλοσοφίας, της ηθικής και της ψυχολογίας, η ιδέα του αυτόνομου-εσωτερικού-ακέραιου «εαυτού» έχει ριζικά αποδομηθεί ως μία ακόμη νεότερη κατασκευή.²⁶ Στο φώς αυτών των αναθεωρήσεων το περιορισμένης αυτονομίας τραγικό υποκείμενο —με την εξάρτησή του από κοινωνικούς ρόλους και ταυτότητες, με την άλωσή του από ένα «μέσα» ή ένα «έξω» που εκφεύγει της βούλησης, με την ίδια την αντιφατικότητα της βούλησής του— φαίνεται να μπορεί να συστοιχηθεί, πιο άνετα παρά ποτέ, με τις σύγχρονες αντιλήψεις περί «εαυτού».²⁷

Σε κάθε περίπτωση, το συνετότερο (και επείγον, κατά τη γνώμη μας) είναι να αναγνωρίσουμε α) ότι η (οριστικά χαμένη) παραστασιακή εκφορά των προσώπων αποτελούσε αποφασιστικό συστατικό της συγκρότησής τους και β) ότι δεν είναι όλα τα τραγικά πρόσωπα το ίδιο: οι τρόποι με τους οποίους συγκροτούνται διαφέρουν, όχι μόνο από δραματουργό σε δραματουργό αλλά και από έργο σε έργο, συχνά και ανάμεσα σε πρόσωπα του ίδιου έργου. Άλλωστε, είναι μάλλον αμφίβολο ότι η αθηναϊκή κοινωνία του δεύτερου μισού του 5ου αι. π.Χ. διέθετε μιαν ενιαία, αμετάβλητη και αναντίρρητη αντίληψη περί του «υποκειμένου».

²⁵ Στον άξονα της «ανθρώπινης αναγνωρισιμότητας» («*human intelligibility*»), που εισηγήθηκε η Easterling: βλ. «Character in Aeschylus», και «Constructing Character in Greek Tragedy», στο: Ch. B. R. Pelling (επιμ.), *Characterization and Individuality in Greek Literature*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1990, σ. 83-89. «Ψυχολογιστής» είναι και ο B. Seidensticker: βλ. «Beobachtungen zur Sophokleischen Kunst der Charakterzeichnung», στο: A. Bierl, P. von Möllendorf, S. Vogt (επιμ.), *Orchestra. Drama, Mythos, Bühne. Festschrift für Hellmut Flashar*, B. G. Teubner, Στουτγάρδη & Λειψία 1994, σ. 276-88· του ίδιου, «Character and Characterisation in Greek Tragedy», στο: M. Revermann και P. Wilson (επιμ.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, OUP, Οξφόρδη 2008, σ. 333-346 (με εκτενή συζήτηση του αριστοτελικού ήθους, το οποίο, κατά τον B. S., συμβάλλει στην ερμηνεία του). Να σημειωθεί ότι όσοι δέχονται πλέον την «ψυχολογική» οπτική θέλουν —δικαιολογημένα— τον Σοφοκλή συνεπέστερα και πληρέστερα «ψυχογραφικό» και αυτού του Ευριπίδη. Επίσης, ο V. Feranga, *Citizen and Self in Ancient Greece. Individuals Performing Justice and Law*, CUP, Καίμπριτζ 2006, εισάγει την ιδέα του «εαυτού» και στα ομηρικά πρόσωπα.

²⁶ Βλ. ενδεικτικά: C. Taylor, *Πηγές του εαυτού*, μτφ. Ξ. Κομνηνός, Ίνδικτος, Αθήνα 2007 [αγγλ. πρωτ. 1989]· J. E. Seigel, *The Idea of the Self. Thought and Experience in Western Europe since the 17th Century*, CUP, Καίμπριτζ 2005.

²⁷ Ο Gill, *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy*, σ. 11-12 και σποράδην, τονίζει τις σύγχρονες τάσεις να ξεπεράσουμε την υποκειμενική-ατομικιστική («subjective-individualist») αντίληψη του ανθρώπινου υποκειμένου, που κυριάρχησε τους προηγούμενους αιώνες, και να στραφούμε σε μιαν αντικειμενική-συμμετοχική («objective-participant») εκδοχή του, η οποία επαναφέρει και ανανεώνει το αριστοτελικό μοντέλο. Τη «μοντέρνα» διάσταση που δίνει στο τραγικό υποκείμενο η περιορισμένη αυτονομία του υπογραμμίζει, λ.χ., και ο C. F. Alford, *The Psychoanalytic Theory of Greek Tragedy*, Yale UP, New Haven και Λονδίνο 1992, ο οποίος, χωρίς να εφαρμόζει πάνω στα τραγικά κείμενα μια σύγχρονη ψυχαναλυτική ερμηνευτική, διαπιστώνει μέσα σε αυτά μια δική τους ιδιαίτερη «ψυχαναλυτική θεωρία».

Δύο λόγια, τέλος, για ένα θέμα που συναρτάται άμεσα με την ερμηνεία του τραγικού προσώπου και της πράξης του: πρόκειται για το «ηρωικό» και τις χρήσεις του. Μετά τη δεκαετία του '60, η οριστική χειραφέτηση των αρχαιογνωστικών προσεγγίσεων από το ιδεαλιστικό πλαίσιο του 19ου αι. οδήγησε σε μια σοβαρή μετατόπιση της πρόσληψης του «ηρωικού» στοιχείου, υπογραμμίζοντας την παραβατική ακρότητα του περίφημου, χάρη στον Β. Κνοχ, «ηρωικού ήθους».²⁸ Στη συνέχεια, το ηρωικό «πρότυπο» έδωσε τη θέση του, κατά την εξίσου περίφημη ρήση του Vernant, στον ήρωα-«πρόβλημα».²⁹ Η σχετικά μεγαλύτερη ή μικρότερη αποκαθήλωση του ηρωικού ιδανικού ορίζεται τώρα από τη συχνή και αρκετά κοινόχρηστη υπογράμμιση της «εξωτικής», για τα δημοκρατικά ήθη του 5ου αι., φύσης του τραγικού ήρωα και της τραγικής ηρωίδας, καθώς και από την έμφαση στην αριστοκρατική-«τυραννική» τους ταυτότητα. Τέτοια καθοριστικά χαρακτηριστικά της «ετερότητας» των τραγικών ηρώων προφανώς περιόριζαν την ομόθυμη ταύτιση και «συμπάθεια» του θεατή.

3. Η γλώσσα της τραγωδίας

Το θέμα δεν είναι τόσο αμφιλεγόμενο όσο τα προηγούμενα, αν και παρουσιάζονται σοβαρές μετατοπίσεις στο πέρασμα του χρόνου.³⁰ Κατ' αρχάς, η γλώσσα της τραγωδίας δεν είναι ενιαία ούτε ομοιογενής – και το θέμα ξεπερνά κατά πολύ την «πεζολογική» εξαίρεση του περισσότερο ρητορικού και ως έναν βαθμό περισσότερο προφορικού ύφους του Ευριπίδη. Τα ετερογενή είδη ύφους, που διέπουν την κατασκευή, τον αντιπαραλληλισμό και τη δραματική εξέλιξη διαφορετικών προσώπων και χορών, υπενθυμίζουν ότι μία από τις βασικές λειτουργίες του λόγου στην τραγωδία ήταν να συγκροτεί εξαρχής και να υποστηρίζει ανά πάσα στιγμή, ως φαντασιακή-θεατρική «πραγματικότητα», τον αναπαριστανόμενο από την παράσταση κόσμο των προσώπων, των χρόνων και των χώρων του μύθου.³¹ Υπάρχουν διαφορές μεταξύ των τριών τραγικών, όπως είναι φυσικό, καθώς και σημαντική υφολογική ποικιλία εντός των δραμάτων: τόσο μεταξύ λυρικών και διαλογικών μερών όσο και εντός των διαλογικών μερών. Η θεαματική ποικιλία της τραγικής γλώσσας οφείλεται στην ετερογένειά της:³²

²⁸ Βλ. το ρηξικέλευθο Β. Κνοχ, *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*, University of California Press, Μπέρκλεϋ, Λος Άντζελες και Λονδίνο 1964.

²⁹ «Στα καινούργια πλαίσια που θέτει η τραγωδία, ο ήρωας έπαψε λοιπόν να είναι πρότυπο· έγινε τελικά ένα πρόβλημα και για τον ίδιον, και για τους άλλους»: Vernant, «Η ιστορική στιγμή της τραγωδίας», σ. 19.

³⁰ Βλ. Goldhill, «Η γλώσσα της τραγωδίας».

³¹ Βλ. B. Marzullo, «La 'parola scenica'», και «La 'parola scenica' II», *QUCC*, τμ. 22, τχ. 1 (1986), σ. 95-104, και τμ. 30, τχ. 3 (1988), σ. 79-85.

³² Για την ετερογένεια, την ανομοιογένεια και τον σχετικισμό της τραγικής γλώσσας: Κ. Βαλάκας, «Η χρήση της γλώσσας στην αρχαία τραγωδία» στο: Α.-Φ. Χριστίδης (επιμ.), *Ιστορία της ελληνικής γλώσσας*, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 751-759.

χρησιμοποιεί ελεύθερα τόσο σχήματα «ποιητικά» όσο και «πεζές» εκφράσεις και αποστροφές· όρους από τη ρητορική και τη φιλοσοφία, τη θρησκευτική λατρεία, την ιατρική, νομική και πολιτική πρακτική· αρχαϊκές-επικές («παραδοσιακές») λέξεις και φόρμουλες, αλλά και ασύστολους νεολογισμούς και άπαξ λεγόμενα. Χρησιμοποιεί, τέλος, πληθωρικά επιφωνήματα και άναρθρες κραυγές – και σπανιότερα, αλλά σε σημεία με ειδικό ενδιαφέρον, σπασμωδικές, γραμματικά ανακόλουθες συντάξεις. Επίσης δεν είναι πάντα διαυγής (σε πολλές περιπτώσεις, σκόπιμα), ενώ, πολύ συχνά, είναι εξαιρετικά δύσκολο να σταθμιστεί με σαφήνεια ο γενικός «τόνος» και οι επί μέρους τονισμοί μιας φράσης ή μιας ρήσης, και αυτό δυσχεραίνει την ερμηνεία³³ (για άλλη μια φορά, τα παραστασιακά δεδομένα θα μπορούσαν, ίσως, να αποσαφηνίσουν τις συγχύσεις – όμως για μας τα κείμενα είναι βουβά).

Ειδικότερα για τη σχέση λόγου και «χαρακτήρα», παρατηρείται μια σημαντική μετατόπιση: ενώ ως τη δεκαετία του '80 οι περισσότεροι μελετητές επικαλούνταν την ποιητική υφή του τραγικού λόγου για να τονίσουν ότι τα θεατρικά πρόσωπα υπάρχουν αυστηρά μέσα στα όρια της «γλωσσικής κατασκευής» τους, στη συνέχεια επισημαίνεται συχνά πως η ποικιλία και η διακύμανση του ποιητικού ύφους, σε συνδυασμό με τη σκηνική και μουσική εκφορά, όχι μόνο δεν αποτρέπουν, αλλά τείνουν μάλλον να επιβάλλουν τη χαρακτηρολογική προοπτική του τραγικού λόγου.³⁴

Όσο για τις σύγχρονες μεταφράσεις: ο ετερόκλητος χαρακτήρας της τραγικής γλώσσας συγκροτεί, πολύ συχνά, μιαν αιφνιδιαστική για το σύγχρονο κοινό υφολογική ανομοιογένεια, η οποία δεν είναι βέβαιο ότι θα μπορούσε να επιβιώσει σε μια μετάφραση για τη σκηνή σήμερα – εκτός και αν η παράσταση θεματοποιούσε τον υφολογικό «εξωτισμό» του λόγου και εκμεταλλευόταν το παρεπόμενο «παραξένισμα». Στη σύγχρονη μετάφραση, επιπλέον, η στάθμιση του «ποιητικού» δεν μπορεί παρά να χειραφετείται από την (εξάλλου γερασμένη) διάκριση πεζού/ποιητικού. Σε κάθε περίπτωση, είναι ώρα να παραδεχτούμε (και στο θέατρο) ότι η «πιστή» μετάφραση δεν

³³ Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα εντοπίζεται στις *Τραχίνιες* 539-40: *καί νῦν δύ' οὔσαι μίμονεν μιᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα* («Δύο είμαστε, αλλά κάτω από το ίδιο σκέπασμα, την αγκαλιά του ίδιου άντρα περιμένουμε», μτφ. Κ. Βαλάκας και Ελ. Παπάζογλου, στο πρόγραμμα της παράστασης του ΚΘΒΕ, 2004): κατά τον J. C. Kamerbeek, ο τόνος της φράσης είναι «κυνικά πικρός» (*The plays of Sophocles*, τ. II: *Τραχίνιες*, E. J. Brill, Λέιντεν 1959, *ad loc*)· κατά τον A. A. Long ευθέως «προσβλητικός» (*Language and Thought in Sophocles. A Study of Abstract Nouns and Poetic Technique*, Athlone Press, Λονδίνο 1968, σ. 120)· κατά την P. E. Easterling («Sophocles' *Trachiniae*», *BICS*, τχ. 15 (1968), σ. 58-63), απλώς έντονα συναισθηματικός (*full of pathos*). Στις δύο πρώτες εκδοχές, ο στίχος απηχεί την αμφιθυμία της Δηιάνειρας απέναντι στον Ηρακλή, την ταλάντευσή της μεταξύ οργής και θλίψης· στην τρίτη εκδοχή, το συναίσθημά της είναι απαλλαγμένο από εσωτερικές (βλ. ψυχολογικές) αντιφάσεις.

³⁴ Για την ειδικότερη χαρακτηρολογική προοπτική της γλώσσας των τραγικών, ιδιαίτερα στον Σοφοκλή: Easterling, «Character in Sophocles» και Seidensticker, «Character and Characterisation», όπου και σχετική βιβλιογραφία. Ο τελευταίος επισημαίνει ότι η ποιητική υφή του θεατρικού λόγου δεν αποτρέπει τη χαρακτηρολογική προοπτική στο ποιητικό θέατρο, όπως π.χ. στον Σαίξπηρ. Θα μπορούσε κανείς να προσθέσει παραδείγματα και από τον Ρακίνα, όπου αντιθέτως ο ποιητικός λόγος των προσώπων είναι ισχυρά ομοιογενής και ρητορικός.

μπορεί να υφίσταται, ούτε ως αίτημα ούτε ως στόχος ούτε ως βεβαιότητα – πόσο μάλλον ως δείκτης τραγικής εγκυρότητας. Και ότι κάθε καινούργια παράσταση-προσέγγιση του τραγικού μύθου δικαιούται τη μετάφρασή της.

4. Ο ρόλος του Χορού

Σε ριζική αντίθεση με τον «ιδανικό θεατή» του A. W. Schlegel ή την ταύτιση της χορικής φωνής με τη φωνή της πόλης ή/και τη «φωνή του ποιητή» ή/και με το διαχρονικό και πανανθρώπινο (ερμηνείες που σφράγισαν τις χορικές προσεγγίσεις μέχρι και τη δεκαετία του '80), στις μέρες μας οι μελετητές της τραγικής χορείας³⁵ εκκινούν από τρεις διαφορετικές παραδοχές:

α) ο τραγικός χορός, σε αντίθεση με άλλα θεατρικά και εξωθεατρικά χορικά φαινόμενα άλλων πολιτισμών, διαθέτει υπερθετική ομοιογένεια, καθώς τα μέλη του μοιράζονται την ίδια και απaráλλαχτη ταυτότητα, η οποία είναι μια *ανώνυμη* ταυτότητα σε ριζική αντίστιξη με την *επώνυμη*, «ηρωική» ταυτότητα των τραγικών πρωταγωνιστών·

β) στην πλειονότητά τους, οι ταυτότητες των τραγικών χορών, ως προς το φύλο (γυναίκες, συχνά ανήλικες) ή/και την ηλικία (γέροντες) ή/και την κοινωνική θέση (δούλες/αριστοκράτες), ενίοτε και την καταγωγή (βάρβαροι), τους καθιστούν, με τον ένα τρόπο ή τον άλλο, πρόσωπα περιθωριακά προς την πόλιν· και

γ) η χορεία, δηλ. ο παραστασιακός κώδικας του τραγικού χορού, έχει σαφέστατα τελετουργική καταγωγή και *εμβέλεια*: προσφέρει μια τελετουργικού τύπου *απόκριση* στα δρώμενα των επεισοδίων.

Από εδώ και πέρα αρχίζουν οι αντιπαραθέσεις: οι νεοριτουαλιστές, επισημαίνοντας ότι και στην εξωθεατρική χορεία οι ειδικές πληθυσμιακές ομάδες που συγκροτούν τους χορούς λειτουργούν ως εκπρόσωποι όλης της κοινότητας, εμφανίζουν την τραγική χορεία ως αποφασιστικό δείκτη της τελετουργικής διάστασης του τραγικού θεάτρου και ως τον παράγοντα που συνέχει την τραγική δράση, τον μύθο που συγκροτεί το παρελθόν της κοινότητας και το διονυσιακό πλαίσιο των αγώνων.³⁶ Για άλλους μελετητές, ωστόσο, η τελετουργική φόρμα της χορείας δεν αποτελεί σημείο και τεκμήριο της εν γένει τελετουργικής διάστασης του τραγικού θεάτρου, καθώς χρησιμοποιείται στην ουσία για να αναπαραστήσει θεατρικά είτε τελετουργικές πράξεις με *ενδοδραματική* λειτουργία (όπως είναι και οι αντίστοιχες πράξεις των επώνυμων προσώπων) είτε χορικές εκφράσεις και συμπεριφορές τις οποίες οι τραγικοί

³⁵ Για τον χορό του αρχαίου δράματος βλ. Ν. Χουρμουζιάδης, *Περί χορού. Ο ρόλος του ομαδικού στοιχείου στο αρχαίο δράμα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1998, και τις παραπομπές στις επόμενες υποσημειώσεις.

³⁶ Έτσι, μεταξύ άλλων, ο G. Nagy, «Transformations of Choral Lyric Traditions in the Context of Athenian State Theater», στο ειδικό αφιέρωμα του *Arion*, τμ. 3, τχ. 1 (1994-1995), με τίτλο *The Chorus in Greek Tragedy and Culture*, One, επιμ. H. Golder και St. Scully, σ. 41-55.

χοροί «αυτοσχεδιάζουν», (αντ)αποκρινόμενοι στις ειδικές απαιτήσεις της τραγικής δράσης: με άλλα λόγια, η τραγική χορεία μπορεί να θυμίζει τη χορεία της «πραγματικότητας», αλλά ως θεατρική χορεία διαφοροποιείται κρίσιμα και πρόδηλα από αυτήν.³⁷

Παράλληλα, υπογραμμίζεται ότι ο περιθωριακός χαρακτήρας της χορικής ταυτότητας, σε συνδυασμό με τις απαιτήσεις του δραματουργικού χειρισμού του δραματικού μύθου σε κάθε έργο, περιορίζουν κρίσιμα τον ορίζοντα της χορικής οπτικής: όπως επισήμανε ο J. Gould, οι χοροί συχνά αποδεικνύονται άστοχοι ή ανεπαρκείς στις εκτιμήσεις τους – σε κάθε περίπτωση, η οπτική τους είναι μία ανάμεσα στις πολλές και διαφορετικές, που φιλοξενούνται στο πλαίσιο ενός έργου. Κατά τον Gould,

«η ετερότητα» του χορού [...] έγκειται πράγματι στο ότι εκφράζει συλλογικά μια εμπειρία εναλλακτική, ακόμη και ευθέως αντιτιθέμενη, προς την εμπειρία των 'ηρωικών' προσώπων, που συνήθως κυριαρχούν στον κόσμο του έργου· ωστόσο, ο χορός δεν εκφράζει τις αξίες της πόλης αλλά, πολύ πιο συχνά, την εμπειρία των αποκλεισμένων, των καταπιεσμένων και των ευάλωτων. Αυτή η 'ετερότητα' της εμπειρίας του είναι, πράγματι, στενά δεμένη με την εμπειρία μιας «κοινότητας», αλλά αυτή η κοινότητα δεν είναι η κοινότητα του κυρίαρχου σώματος των ενήλικων ανδρών πολιτών».³⁸

5. Το ζήτημα της κάθαρσης

Η περίφημη θέση του Αριστοτέλη ότι η τραγωδία προκαλεί έλεο και φόβο, αλλά λειτουργεί σαν *καθαρτήρια* επέμβαση –ή τελετουργία– με *ηθικά* αποτελέσματα, έχει μέχρι τις μέρες μας ιδιαίτερη θεωρητική χρησιμότητα και επιρροή, αλλά παραμένει εξίσου δυσνόητη και αμφίβολη. Ήδη από την Αναγέννηση, ο όρος «κάθαρση» προκάλεσε και προκαλεί μεγάλη συζήτηση και ποικίλες ερμηνείες: οι διαφορετικές έννοιες και λειτουργίες, που έχουν κατά καιρούς αποδοθεί σε αυτόν τον όρο, εκτείνονται από μια διδακτική, μοραλιστική εκδοχή, σύμφωνα με την οποία εξασφαλίζεται η «κάθαρση» του θεατή από επιθετικά συναισθήματα ή/και η «κάθαρση» του δραματικού ήρωα από ταπεινά και «μιαρά» κίνητρα και δράσεις· ή την

³⁷ Για την εξωθεατρική χορεία, βλ. ενδεικτικά C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque I. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Edizioni dell' Ateneo & Bizzarri, Ρώμη 1977, μια μελέτη που άσκησε τεράστια επίδραση στις προσεγγίσεις της δραματικής χορείας· Λ. Αθανασάκη, *Αείδετο παν τέμενος. Οι χορικές παραστάσεις και το κοινό τους στην αρχαϊκή και πρώιμη κλασική περίοδο*, ΠΕΚ, Ηράκλειο 2009. Ειδικότερα για την τραγική χορεία, βλ. C. Calame, «From Choral Poetry to Tragic Stasimon: The Enactment of Women's Song» και A. Henrichs, «'Why Should I Dance?': Choral Self-referentiality in Greek Tragedy», και τα δύο στο ειδικό αφιέρωμα του *Arion*, τμ. 3, τχ. 1, σ. 136-154 και σ. 56-111 αντίστοιχα. Για τους τρόπους με τους οποίους η τραγική χορεία μετασχηματίζει, χειραγωγεί και οικειοποιείται τα διαφορετικά είδη της χορικής ποίησης, βλ. Laura Swift, *The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric*, OUP, Οξφόρδη 2010.

³⁸ J. Gould, «Tragedy and Collective Experience», στο: M. S. Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic. Greek Theatre and Beyond*, OUP, Οξφόρδη 1996, σ. 217-243. Ο Gould αντιτάσσεται σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί «γραμμή Vernant», σύμφωνα με την οποία ο χορός ταυτίζεται με τις αξίες της δημοκρατικής πόλης. Αυτή η θέση του Vernant εντάσσεται στη γενικότερη θεώρησή του για την «ιστορική στιγμή της τραγωδίας». Βλ. όμως και την απάντησή του S. Goldhill στον Gould, «Collectivity and Otherness. The Authority of the Tragic Chorus», στο: Silk, *Tragedy and the Tragic*, σ. 244-256.

ιδέα ότι η έξαρση του έλεου και του φόβου καθιστά τον θεατή ωριμότερο και εμπειρότερο συναισθηματικά, άρα ικανό να κατακτήσει ψυχική και συναισθηματική «μεσότητα»: έως την ανάδειξη της καθαρά ιατρικής λειτουργίας της κάθαρσης, ως ενός ψυχοπαθολογικού φαινομένου που επιφέρει θεραπευτική ανακούφιση σε αυτόν που τη βιώνει.³⁹

Σε κάθε περίπτωση, η πλειονότητα των σύγχρονων μελετητών αποδίδει τη σύλληψη της κάθαρσης στην επιδίωξη του Αριστοτέλη να αντιπαραβάλει ένα «χρηστό» μοντέλο τραγικής ποίησης απέναντι και ενάντια στην εκθύμως απορριπτική και απαγορευτική εικόνα του Πλάτωνα. Πέρα από αυτήν την παραδοχή ωστόσο, οι ερμηνευτές διχάζονται για άλλη μια φορά: οι νεοριτουαλιστές διαβάζουν παντού και πάντα την «τελείωση» και την «τελικότητα» που εξασφαλίζει η πίστη στην παντοδυναμία των θεών, και άρα καθαρτήριες και «καθαρές» διδακτικές λύσεις στις δέσεις των τραγικών μύθων. Για πολλούς, όμως, παραμένει αμφίβολο, στις περισσότερες περιπτώσεις, αν ο τραγικός μύθος και η παράστασή του πληρούν πράγματι τους όρους της «τελείωσης» και της «τελικότητας» που απαιτεί η καθαρτήρια διάσταση και εμπειρία.⁴⁰

Στον βαθμό που δέχονται τη λειτουργία της κάθαρσης ως συστατικό του τραγικού θεάτρου (είτε του θεάτρου του 5ου αι. είτε του θεάτρου που έχει κατά νου ο Αριστοτέλης), οι μελετητές την συναρτούν τώρα αποφασιστικά με τα συναισθήματα του θεατή (και όχι με τους ήρωες και τις πράξεις τους).⁴¹ Ωστόσο, η συνάρτηση αυτή

³⁹ *Περί ποιητικής* 6.1449b.27-28. Οι διαφορετικές ερμηνείες της κάθαρσης και η γενεαλογία τους συγκεντρώνονται, τεκμηριώνονται βιβλιογραφικά και συνοψίζονται κριτικά από τον S. Halliwell, Appendix 5, *Aristotle's Poetics*, Duckworth, Λονδίνο 2^η 1998 [1986], σ. 350-356. Βλ. επίσης, M. Luserke, *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. Und 20. Jahrhundert*, G. Olm, Hildesheim και Νέα Υόρκη 1991.

⁴⁰ Βλ. C. Segal, «Catharsis, Audience, and Closure in Greek Tragedy», στο: Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic*, σ. 149-172, και την απάντηση της P. Easterling, «Weeping, Witnessing and the Tragic Audience», στο ίδιο, σ. 173-181. Νεοριτουαλιστές και κάθαρση: βλ. τις αναλύσεις των έργων στο Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Religion*. Για τους όρους «τελείωση» (closure) και «τελικότητα» (finality), βλ. D. H. Roberts, F. M. Dunn, D. Fowler (επιμ.), *Classical Closure. Reading the End in Greek and Latin Literature*, PUP, Πρίνστον 1997: ως «τελείωση» ορίζεται α) η διαδικασία μέσω της οποίας ο αναγνώστης ενός έργου καταλήγει να δει το τέλος ως ικανοποιητικά «τελικό» (final)· β) ο βαθμός στον οποίο ένα τέλος είναι ικανοποιητικά τελειωτικό· γ) ο βαθμός στον οποίο τα ερωτήματα που έθεσε το έργο τελικά απαντιούνται, οι εντάσεις λύνονται, οι συγκρούσεις υπερβαίνονται και δ) ο βαθμός στον οποίο το έργο επιτρέπει νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις.

⁴¹ Δηλαδή τη βλέπουν χωρίς ενδοδραματική λειτουργία. Η συνάρτηση της κάθαρσης με τους ήρωες και τις πράξεις τους χρονολογείται ήδη από τα μέσα του 18ου αι. αλλά, πια, πείθει ελάχιστα, βλ. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, σ. 356· J. Lear, «Katharsis» και R. Janko, «From Catharsis to the Aristotelian Mean», στο: A. Oksenberg Rorty (επιμ.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton UP, Πρίνστον 1992, σ. 315-340 και σ. 341-358, αντίστοιχα [αυτές, καθώς και μερικές άλλες από τις μελέτες του τόμου δημοσιεύονται στα ελληνικά στο A. Oksenberg Rorty (επιμ.), *6+1 Δοκίμια για την Ποιητική του Αριστοτέλη*, μτφ. Κ. Χατζοπούλου, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Βάνιας, Θεσσαλονίκη 2006]. Αντιθέτως, ο Κ. Γεωργουσόπουλος, «Ποιος καθαίρεται στην τραγωδία;», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο*, 20 Οκτωβρίου 2007, θεωρεί αυτήν την ερμηνεία αυτονόητη αλλά και γηγενή (!) ιδέα: του Βερναρδάκη. Στην ερμηνεία του Δ. Βερναρδάκη και των προγενέστερων επιστρέφει και η, κατά τα άλλα, εξαιρετικά χρήσιμη διερεύνηση της διεθνούς και ελληνικής βιβλιογραφίας για την κάθαρση από τον Σ. Ιω. Δρομάζο, *Αριστοτέλους Ποιητική*, Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 126-183. Πολύπλευρη και ενδιαφέρουσα παραμένει για τα καθ' ημάς η ερμηνεία του Ε. Π. Παπανούτσου για την κάθαρση του θεατή σε ψυχολογικό και ηθικό επίπεδο: *La catharsis des passions d'après Aristote*, Εκδ. Γαλλικού Ινστιτούτου, Αθήνα 1953, πρβλ. *Αισθητική*, Ίκαρος, Αθήνα 5^η έκδ. 1976, σ. 255-260.

έχει τις δικές της περιπλοκές: κατ' αρχήν, είναι αμφίβολο αν ο έλεος και ο φόβος των αρχαίων ταυτίζεται με ό,τι εμείς αντιλαμβανόμαστε/νιώθουμε ως έλεος και φόβος – τα συναισθήματα (όπως και οι ιδέες) διαθέτουν τη δική τους ιστορικότητα· επιπλέον, είναι εξίσου αμφίβολο ότι ο «ορίζοντας προσδοκίων» (και άρα και ο «ορίζοντας των συναισθημάτων») των αρχαίων θεατών ήταν ενιαίος: το θεατρικό κοινό, ιδιαιτέρως όταν είναι τόσο μαζικό όσο ήταν στην Αθήνα του 5ου αι., είναι κρίσιμα ανομοιογενές και ετερόκλητο.⁴²

Πολλές πρόσφατες μελέτες, επομένως, αμφισβητούν την εφαρμοσιμότητα οποιουδήποτε μοντέλου «κάθαρσης» στα σωζόμενα τραγικά έργα και θα ήταν σημαντικό να αναζητήσουμε ένα πλαίσιο συζήτησης της ερμηνείας. Στο *Περί ποιητικής*, κεφ. 4.1448b.4-19 (όπως και στη *Ρητορική*, 1.11.1371b.4-10), ο φιλόσοφος υπερασπίζεται τη μίμηση ως φυσική κλίση που παρέχει γνώση και χαρά στους ανθρώπους: μ' αυτόν τον τρόπο θεμελιώνει ισχυρά τον γνωστικό ρόλο και την ηδονή της ποίησης και των άλλων τεχνών ως μιμήσεων. Δεν είναι εντελώς σαφές πώς συνδέεται αυτή η επιχειρηματολογία του με την επιγραμματική δήλωση ότι, εκτός από έλεος και φόβο, η τραγική ποίηση (θα πρέπει να) επιφέρει κάθαρση, στο πλαίσιο του θεωρητικού ορισμού της τραγωδίας στο κεφ. 6.1449b.24-28. Κατά τον A. A. Long,

«είναι καλύτερο να συνδέσουμε την άποψη του Αριστοτέλη για τη συναισθηματική ευχαρίστηση στην τραγωδία με τη γενική αντίληψη του ανθρώπου ως δημιουργήματος που απολαμβάνει τη μίμηση. Ο έλεος, ο φόβος και η κάθαρσή τους εξηγούν τι πρέπει να σκοπεύει ο τραγικός ποιητής να δημιουργήσει, αν το ακροατήριο πρόκειται να απολαύσει αυτό το ιδιαίτερο είδος μίμησης».⁴³

Είναι πολύ πιθανό μία εκτενέστερη αποτίμηση της κάθαρσης να χάθηκε, γιατί στα *Πολιτικά* 8.7.1341b.32-1342a.29 ο Αριστοτέλης εξηγεί ότι ορισμένα είδη (θεατρικής και μη) μουσικής επιφέρουν *ιατρεία* και *κάθαρση* της ψυχής από έντονα συναισθηματικά πάθη και ότι σ' ένα σύγγραμμα για την ποίηση θα αποσαφηνίσει το ζήτημα. Η συγκεκριμένη αριστοτελική εικόνα της κάθαρσης διαφοροποιείται, αλλά σαφώς εξαρτάται, αφ' ενός, από τη σοφιστική θέση του Γοργία στο *Ελένης εγκώμιον* (απ. B11 κεφ. 14 D-K), ότι ο λόγος –και η ποίηση– είναι σαν φάρμακα της ψυχής, όμως άλλοτε θεραπεύουν, ενώ άλλοτε φαρμακώνουν· και αφ' ετέρου, από την κριτική του Πλάτωνα, ότι η ποιητική και καλλιτεχνική μίμηση είναι απάτη από κάθε άποψη ολέθρια για την

⁴² Βλ. I. Lada-Richards, «Η ανταπόκριση των θεατών στην αττική τραγωδία των κλασικών χρόνων: συναίσθημα και στοχασμός, ποικιλία και ομοιογένεια», στο: Α. Μαρκαντωνάτος και Χ. Τσαγγάλης (επιμ.), *Αρχαία ελληνική τραγωδία*, σ. 450-565 (όπου και παραπομπές στη σχετική βιβλιογραφία).

⁴³ A. A. Long, «Ποιητική», στο: P. E. Easterling και B. M. W. Knox (επιμ.), *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, μτφ. Ν. Κονομής κ.ά., Παπαδήμας, Αθήνα 1990, σ. 708. Στο ιδιαίτερα χρήσιμο συνοπτικό άρθρο του, ο Long συνδέει τις θεωρητικές θέσεις του *Περί ποιητικής* μεταξύ τους, καθώς και με σχετικές απόψεις των αριστοτελικών συγγραμμάτων, προσέχοντας παραλλήλως σε ποιο βαθμό αποκλίνουν από τα δεδομένα των σωζόμενων τραγωδιών.

ψυχή (π.χ. *Πολιτεία* 10.604d.8-605d.5).⁴⁴ Όπως είναι φανερό, οι φιλοσοφικές παρατηρήσεις του Αριστοτέλη για τη μουσική και την τραγική κάθαρση είναι τόσο σύντομες, ώστε είναι λογικό να επιδέχονται διαφορετικές ερμηνείες, κάποτε και πέρα από τα όρια της εικόνας της κάθαρσης, αλλά ο συγκεκριμένος όρος αναφέρεται στη βελτίωση μιας ψυχολογικής υπερέντασης. Και το γεγονός ότι ο Αριστοτέλης τον συμπεριέλαβε στον ορισμό του για την τραγωδία, σ' ένα κανονιστικό σύγγραμμα θεωρίας της ποίησης, δεν συνεπάγεται υποχρεωτικά ότι οι τραγωδίες του προηγούμενου αιώνα είχαν κατά κανόνα αντίστοιχες θεωρητικές αναζητήσεις.

6. Για την αριστοτελική οπτική

Σε αντίθεση με τις διάφορες θεωρίες περί «τραγικού» που διατυπώθηκαν στη νεότερη Δύση, ο Αριστοτέλης στο *Περί ποιητικής* δεν επιδιώκει να ορίσει την *κατηγορία* του «τραγικού»,⁴⁵ αλλά, με αφετηρία μια τελεολογική αναφορά στις καταβολές και στην ανάπτυξη του αρχαιοελληνικού θεάτρου, αποσκοπεί στη φιλοσοφική υπεράσπιση της αισθητικής και της ηθικής της ποίησης, της τραγωδίας και της κωμωδίας, έναντι της κριτικής θεωρίας του Πλάτωνα για το ομηρικό έπος και το δράμα.

Για να αποδείξει και να διασφαλίσει το κύρος της τραγωδίας, ο Αριστοτέλης μετατοπίζει αποφασιστικά το κέντρο βάρους της τραγωδίας από την *παράσταση* στο *κειμένο*. Εισάγοντας τη διάκριση μεταξύ της «τέχνης» του ποιητή (και άρα της ποίησης/του κειμένου) και της «τέχνης» όσων εμπλέκονται στην παράσταση (όπως π.χ. του σκευοποιού ή του ηθοποιού), ο Αριστοτέλης κατοχυρώνει την επί της αρχής αυτονομία της πρώτης.⁴⁶ Η χειραφέτηση του δραματικού κειμένου από την παράσταση συναρτάται, επιπλέον, με την ιδέα της υπεροχής της γνωσιακής και συναισθηματικής εμπειρίας ενός (πεπαιδευμένου και αριστοκράτη) αναγνώστη, έναντι της αισθητηριακής και «αισθησιακής» εμπειρίας ενός (απαίδευτου και λαϊκού) θεατή, ευάλωτου στη θεατρικότητα της παράστασης, που εδώ αντιμετωπίζεται, όπως και στον Πλάτωνα, ως δυνάμει εντυπωσιοθηρική και δημαγωγική.⁴⁷ Έτσι, έχοντας πια απαλλάξει την «υψηλή» ποίηση από τα ποικίλα (και «χαμηλά») δεσμά του θεάτρου, ο Αριστοτέλης ορίζει εφεξής λογικούς κανόνες, ιδίως γι' αυτό που θεωρεί καθοριστικό στοιχείο της

⁴⁴ Αναλυτικότερα για τον Γοργία, τον Πλάτωνα και τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη, βλ. M. Fuhrmann, *Αρχαία λογοτεχνική θεωρία*, μτφ. Μ. Καίσαρ, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ, Παπαδήμας, Αθήνα 2007, σ. 164-197.

⁴⁵ Βλ. G. W. Most, «Generating Genres: The Idea of the Tragic», στο: M. Depew και D. Obbink (επιμ.), *Matrices of Genre. Authors, Canons, Society*, Harvard UP, Καίμπριτζ Μασσ. 2000, σ. 15-35· S. Goldhill, «Generalizing About Tragedy», στο: R. Felski (επιμ.), *Rethinking Tragedy*, JHU Press, Βαλτιμόρη 2008, σ. 45-65.

⁴⁶ Halliwell, *Poetics*, σ. 340.

⁴⁷ Με τον τρόπο αυτό, ο Αριστοτέλης διασώζει το κύρος της τραγωδίας για τους «λίγους», απαλλάσσοντάς την από τη χυδαιότητα του θεάτρου των «πολλών». Βλ. μεταξύ άλλων Martin Revermann, «The Competence of Theatre Audiences in Fifth-and Fourth-Century Athens», *JHS*, τχ. 126 (2006), σ. 106-107.

καλλίστης τραγωδίας: τη σύνθεση του δραματικού μύθου ως ποιητικού κειμένου, με σημαντικές αναλογίες και διαφορές σε σχέση με το έπος.

Στις μέρες μας τείνει να γίνει ευρύτερα αποδεκτή η ιδέα ότι η τελεολογική ανάλυση και οι θεωρητικοί κανόνες για την ποίηση και την τραγωδία, στο σωζόμενο πρώτο μέρος τού *Περί ποιητικής*, ορίζουν μια θεωρητική οπτική περιορισμένης για τη σύγχρονη έρευνα εμβέλειας. Οι περιορισμοί της αριστοτελικής θεώρησης προκύπτουν από δύο κυρίως δεδομένα: τη χρονική απόσταση που χωρίζει τον Αριστοτέλη από την τραγωδία του 5ου αι. και την εξοικείωσή του με ένα θέατρο που μάλλον ήταν αρκετά διαφορετικό από άποψη επιτήδευσης· αλλά και την κανονιστική και κειμενοκεντρική, εξόχως λογοτεχνική, προσέγγισή του, πρόδρομο της αλεξανδρινής φιλολογίας.

Οι κυριότερες θέσεις τού *Περί ποιητικής*, οι οποίες επιδέχονται κριτική, είναι οι εξής:

α) Οι εκλογικευτικές και ελλειπτικές σχηματοποιήσεις της εξέλιξης της ποίησης και της τραγωδίας, ως φυσικών τελεολογικών διαδικασιών χωρίς συγκεκριμένες ιστορικές παραμέτρους: στη μόνη του πιθανόν αναφορά σε μία συγκεκριμένη κοινωνική παράμετρο που επηρέασε την ιστορία της τραγωδίας, καθώς το κοινό προτιμούσε έργα με αίσιο τέλος, ο Αριστοτέλης επικρίνει «*την των θεάτρων ασθένειαν*» (13.1453a.30-39, πρβλ. 4.1449a.7-9).

β) Η συγκριτική υποβάθμιση του ουσιαστικού ρόλου της θεατρικής παράστασης αλλά και του αθηναϊκού τελετουργικού πλαισίου της διονυσιακής λατρείας, σε σημείο να νοείται ότι η τραγωδία μπορεί να λειτουργεί και μόνο ως ποιητικό ανάγνωσμα (6.1450b.16-20 και 26.1461b.26-1462a.18).

γ) Η πλατωνικής έμπνευσης απόρριψη, με μόνο κριτήριο τη λογική (η λογοκρισία, θα λέγαμε σήμερα), κάθε παραλόγου ή υπερβολής στο θεϊκό και στο ανθρώπινο επίπεδο του μύθου εντός του δράματος, στο κείμενο και στην παράσταση γενικότερα (15.1454a.33- b.8 και 24.1460a.26-29).

Τα τελευταία χρόνια έχει προχωρήσει, με ενδιαφέροντα αποτελέσματα, η διερεύνηση στοιχείων που προκύπτουν από τα δραματικά κείμενα και άλλες πηγές και αφορούν το ύφος των εικόνων, την αυτοαναφορικότητα, την υποκριτική, το πολιτικό και διονυσιακό πλαίσιο των αρχαιοελληνικών θεατρικών παραστάσεων: οι έρευνες αυτές, όπως είναι λογικό, άλλοτε διασώζουν, σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό την αριστοτελική οπτική,⁴⁸ και άλλοτε επεκτείνουν την αμφισβήτησή της.⁴⁹

⁴⁸ Βλ. Jones, *On Aristotle and Greek Tragedy*· Oksenberg Rorty (επιμ.), *Essays on Poetics*· G. Sifakis, *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, ΠΕΚ Ηράκλειο 2001· Γ. Σηφάκης, «Αναζητώντας την τέχνη του υποκριτή στον Αριστοτέλη», *Μελέτες για το αρχαίο θέατρο*, ΠΕΚ Ηράκλειο 2007, σ. 117-146 [=«Looking for the Actor's Art in Aristotle» στο: P. E. Easterling και E. M. Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, CUP, Καίμπριτζ 2002, σ. 148-164]· Δ. Ιακώβ, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, σ. 93-121, και του ίδιου, *Ζητήματα λογοτεχνικής θεωρίας στην Ποιητική του Αριστοτέλη*, Στιγμή, Αθήνα 2004.

7. Για τον Ευριπίδη ως «εξαίρεση»

Ο Ευριπίδης είχε επικριθεί από τον Αριστοτέλη για παραλογισμούς, από τον Nietzsche, αντιθέτως, για τον εξορθολογισμό της τραγωδίας, και από τους δύο για νεοτεριστικές χρήσεις κυρίως του από μηχανής θεού και του χορού,⁵⁰ οι οποίες υπονόμειαν τη συνοχή των έργων. Στην «αθώα» δεκαετία του 1980, οπότε άρχισαν τα πρώτα βήματα στο έκτοτε εξέχον ερευνητικό πεδίο της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος, μπορούσαμε ακόμη να παίρνουμε κριτικές αποστάσεις από τις προκαταλήψεις της *damnatio* του Ευριπίδη κατά τον 19ο αι.⁵¹ (οι οποίες στη διάρκεια του 20ού, βεβαίως, έγιναν κριτήρια ενός εξίσου ανιστορικού εγκωμίου), να τον εναρμονίζουμε με το πολιτισμικό πλαίσιο της Αθήνας του 5ου αι., αλλά και, ταυτόχρονα, να παραμένουμε αναγνώστες ενός ιδιοσυγκρασιακά «ειρωνικού» ποιητή.⁵² Στις αρχές του 21^{ου}, ο νέος ιστορικισμός διεκδικεί την άμβλυνση του ιδιοσυγκρασιακού-εξαιρετικού-ανατρεπτικού-καταγγελτικού Ευριπίδη προς όφελος μιας πιο κανονικής εικόνας του⁵³ – χωρίς, ωστόσο, αυτή να μονοπωλεί το ενδιαφέρον και τα συμπεράσματα της κριτικής.⁵⁴ Ειδικότερα, φαίνεται να κερδίζει έδαφος η αναθεώρηση παλαιότερων βεβαιοτήτων ως προς τον «ψυχολογικό ρεαλισμό» των ευριπίδειων προσώπων – με διαφορετικές μεταξύ τους αφετηρίες: είτε στο πλαίσιο των εν γένει «αντιψυχολογικών» προσεγγίσεων των τραγικών προσώπων, που εξετάσαμε πιο πάνω, είτε με επίκεντρο το κατακερματισμένο-αποδομημένο διάγραμμα των προσώπων του.⁵⁵

⁴⁹ Βλ. ενδεικτικά, H. Flashar, «Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie», στο: H. Flashar (επιμ.), *Tragödie. Idee und Transformation*, B. G. Teubner, Στουτγάρδη & Λειψία 1997, σ. 50-64· O. Taplin, «Ανοίγοντας την παράσταση: κλείνουμε τα κείμενα;», μτφ. Κ. Βαλάκας, *Ίνδικτος* τχ. 5 (1996), σ. 141-178· E. Hall, «Is there a *Polis* in Aristotle's *Poetics*?», στο Silk (επιμ.), *Tragedy and the Tragic*, σ. 295-309· E. Csapo, «Kallipides on the Floor-Sweepings. The Limits of Realism in Classical Acting and Performance Styles» στο: Easterling και Hall (επιμ.), *Greek and Roman Actors*, σ. 127-147.

⁵⁰ *Ποιητική* 15.1454a.33-b.8 και 18.1456a.23-27, αντίστοιχα· Φ. Νίτσε, *Η γέννηση της τραγωδίας*, μτφ. Ζ. Σαρίκας, Νησίδες, Θεσσαλονίκη 2001 [1872], κεφ. 12, σ. 97-98 και κεφ. 14, σ. 105-106.

⁵¹ Βλ. το έξοχο αφιέρωμα του GRBS, τμ. 27, τχ. 4 (1986).

⁵² Βλ. A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Wisconsin UP, Μάντισον Γουισκόνσιν 1987.

⁵³ Βλ. τις αναλύσεις ευριπίδειων έργων στο πλαίσιο του «τελετουργικού» θεάτρου, στο Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Religion*· ο J. R. Porter, *Studies in Euripides' Orestes*, Brill, Λέιντεν 1994, διαβάζει έναν ελάχιστα εικονοκλαστικό *Ορέστη*, απαλλαγμένο από τον κυνισμό, το μαύρο χιούμορ και την ανατρεπτική διάθεση που κυριαρχούν σε άλλες αναγνώσεις· ο M. Wright, *Euripides' Escape Tragedies. A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia Among the Taurians*, OUP, Οξφόρδη 2005, θεωρεί ότι τα τρία έργα παρουσιάστηκαν ως τραγική τριλογία, και υποβιβάζει τα κωμικά και μελοδραματικά στοιχεία, προκειμένου να αναδείξει την «τραγική» τους φύση· ο G. S. Meltzer, *Euripides and the Poetics of Nostalgia*, CUP, Καίμπριτζ 2006, ξαναδιαβάζει τον *Ιππόλυτο*, την *Εκάβη*, τον *Ίωνα* και την *Ελένη* ως «ρομαντικά μελοδράματα», που απαντούν στην κρίση της εμπόλεμης Αθήνας καταφεύγοντας στη «νοσταλγία» ενός χρυσού παρελθόντος. Πρβλ. W. Allan, *Euripides Helen*, CUP, Καίμπριτζ 2008.

⁵⁴ Βλ. για παράδειγμα, την επαναβεβαίωση του «ειρωνικού» στους Dunn, *Tragedy's End* και P. Michelakis, *Euripides, Iphigenia at Aulis*, Duckworth, Λονδίνο 2006 (χωρίς, όμως, την ακρότητα του Philip Vellacott, *Ironic Drama. A Study of Euripides' Method and Meaning*, CUP, Καίμπριτζ 1975).

⁵⁵ Οι μετατοπίσεις στις κριτικές προσεγγίσεις της Μήδειας είναι πράγματι χαρακτηριστικές: ενώ στο μεγαλύτερο μέρος του 20ού αι. αντιμετωπιζόταν ως εμβληματικό πρόσωπο του ευριπίδειου ψυχολογικού ρεαλισμού, από τη δεκαετία του '80 και μετά, οι μελετητές αναγνωρίζουν και διερευνούν την κατακερματισμένη και αποσπασματική (δηλ. *τη μη οργανικά συγκροτημένη*) φύση και λειτουργία του προσώπου της. Βλ. Ελ. Παπάζογλου, «Μήδεια: η περιπέτεια του προσώπου» στο: Α. Γιαννακούλας και Μ.

Σε κάθε περίπτωση, ο Ευριπίδης δεν μπορεί να αποτελεί συστηματική εξαίρεση σε οποιονδήποτε «κανόνα», ακριβώς επειδή –όπως και ο Αισχύλος– διαρκώς δοκιμάζει καινούργιες και διαφορετικές τακτικές, σε όλα τα επίπεδα.⁵⁶ Εξάλλου, η επισήμανση ευριπίδειων «ιδιαιτεροτήτων» συχνά παραγνωρίζει ότι απολύτως συναφή θέματα (δραματουργικής τεχνικής και συγκρουσιακού περιεχομένου) μπορούν να εντοπιστούν και στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή: ο Ευριπίδης, αν και φαίνεται ότι ήταν αντιδημοφιλής στην εποχή του, εντούτοις, μετά τον θάνατό του, είχε ιδιαίτερα εμφανή επίδραση στην τραγωδία του 4ου αι. αιώνα και στον Μένανδρο, ως βασικός εκπρόσωπος –όχι ως αιρετικός– της αθηναϊκής τραγικής παράδοσης του 5ου αι.

Χρυσανθόπουλος (επιμ.), *Η τραγωδία τότε και τώρα. Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου για την τραγωδία και τον Αριστοτέλη*, Καστανιώτης, Αθήνα 2006, σ. 130-165 (όπου και παραπομπές στη σχετική βιβλιογραφία).

⁵⁶ Βλ. πρόσφατα Κ. Matthiessen, *Die Tragödien des Euripides*, C. H. Beck, Μόναχο 2002· Μ. Hose, *Euripides. Der Dichter der Leidenschaften*, C. H. Beck, Μόναχο 2008· D. J. Mastronarde, *The Art of Euripides. Dramatic Technique and Social Context*, CUP, Καίμπριτζ και Νέα Υόρκη 2010.